Classe de maître avec Renato Berta

C'est Michel Caron, directeur de la photographie et professeur à l'École des médias, qui a invité Renato Berta à Montréal.

Cette classe de maître au eu lieu le 19 février 2008 à l'École des médias de l'UQAM et a été rendue possible par la Chaire René-Malo et les Rendez-vous du cinéma québécois 2008.

Exergues

On parle de cinéma à tort et à raison. Je peux résumer très vulgairement et très banalement mon idée à ce sujet: je considère qu'entre tous les films produits peu sont du Cinéma.

Aujourd'hui, c'est très facile de faire des films avec n'importe quelle caméra. Et c'est formidable, je suis bien d'accord. Or, c'est une raison de plus de s'interroger sur le type d'images que nous voulons produire.

Le plan que je vous ai montré tout à l'heure ne pouvait marcher qu'au moment du tournage. Nous pouvons faire un parallèle, que je juge important, avec la musique jazz. Quand un musicien improvise sur un thème, il n'arrive pas à ses fins dans l'improvisation en cinq minutes. De la même façon, il faut entrer dans le film.

Dans ce film tout est calculé au millimètre près: des découpages aux différentes positions de la caméra. Nous avons tout répété avec les comédiens sur le plateau de tournage.

J'ai envie de dire que le rôle du chef opérateur se rapproche un peu de celui d'un interprète. Dans le sens où la musique est déjà écrite et que c'est à l'interprète de s'y adapter.

Les films et le Cinéma

Michel Caron: Merci Renato Berta d'avoir accepté mon invitation!

Renato Berta: Merci Michel, bonjour à vous tous…Suite à quelques discussions que j'ai eus avec Michel Caron au téléphone, j'ai décidé de prendre l'avion afin de venir le rejoindre…Par où commencer ?… Le cinéma est un art très jeune, mais très vieux en même temps. Je trouve qu'il y a vraiment beaucoup de confusion à son sujet. Pour illustrer cette confusion dans laquelle nous vivons à notre époque, j'ai noté trois choses. C'est la raison pour laquelle j'ai mon ordinateur, afin de ne rien oublier. Je vous raconte.Dans l'avion, dans le couloir du milieu, tout au bout, il y avait un écran en 16:9 qui passait un film. À la droite et à la gauche de cet écran, il y avait deux autres écrans 4:3 correspondant aux autres rangées de sièges. Sur les écrans 4:3, les comédiens du film paraissaient à peu près normaux, cependant sur les écrans 16:9, les comédiens étaient anamorphosés. C'est-à-dire que les comédiens étaient tous petits ou gros. Cela me dérangeait énormément. Mais ce qui me dérangeait surtout, c'était le fait que cela ne dérangeait personne! J'étais là comme un crétin, tout seul à être dérangé par ces images, pendant que personne n'en avait rien à foutre. Alors, j'ai tiré une observation. Je me suis dit qu'une chose comme celle-là, il y a seulement vingt ou vingt-cinq ans, n'était pas possible. Si nous considérons que la spécificité du cinéma est sa reproductibilité, bien aujourd'hui nous vivons dans un marasme total parce que l'on ne respecte même pas le format original du film. Ce n'est pas une coïncidence. Je pense que cela fait partie du monde d'aujourd'hui. Je ne veux pas tenir un discours nostalgique en disant que c'était

beaucoup mieux il y a quelques années, mais c'est vrai que l'on ne vivait pas ce genre de choses.

Comment cela se fait-il que l'on en arrive à une situation pareille? À mon avis, c'est parce qu'il y a un désordre total dans notre domaine. On parle de cinéma à tort et à raison. Je peux résumer très vulgairement et très banalement mon idée à ce sujet: je considère qu'entre tous les films produits peu sont du Cinéma. De la même façon un bon article dans le journal n'est pas nécessairement de la littérature. Personnellement, cela me révolte! Je considère qu'un film est fait pour être vu dans le noir et dans le silence. Maintenant, nous pouvons commencer à discuter de ce métier absolument génial. Voilà, c'était mon mot d'introduction. Je pense que c'est intéressant de partir de cette critique.

J'ai vécu à une époque où tous les films étaient vus dans les salles de cinéma. Avec l'arrivé de la vidéo et du numérique arrive une démocratisation évidente qu'il faut savoir gérer. Filmer aujourd'hui est nettement plus facile qu'il y a vingt ans. C'est un peu le même phénomène dans le cas de la photo numérique. Je citerai en exemple le cas de deux élèves du photographe Cartier Bresson avec qui j'ai discuté. Un des exercices de Bresson consistait à photographier un enfant dans la rue, mais en prenant une seule photo et non pas une cinquantaine à la « mitraillette ». Une seule photo! Eh bien, j'aime mieux vous dire que le photographe avait intérêt à s'interroger sur le cadre, les problèmes techniques, le point focal, l'exposition, etc.…, avant de photographier. C'est une discipline qu'il faut avoir. Aujourd'hui, c'est très facile de faire des films avec n'importe quelle caméra. Et c'est formidable, je suis bien d'accord. Or, c'est une raison de plus de s'interroger sur le type d'images que nous voulons produire. Les images que l'on veut faire sont influencées par mille paramètres. Et, il faut se poser des questions avant de cadrer: que voulons-nous filmer, comment voulons-nous filmer et, avant tout, pourquoi voulons-nous filmer. Ces questions là, il faut se les poser, même que j'ai envie de dire que ce sont des questions éternelles.

Ensuite nous questionnons les supports. Peu importe, si tu filmes en 65 mm, 35mm, 16mm, en vidéo, en HD et je ne sais quoi d'autre, le principe fondamental, à mon avis, est celui d'être conscient de ce que l'on fait. Cependant, il ne faut pas tomber, dans la croyance que plus la caméra est grosse, plus on s'approche du cinéma. C'est une idée d'imbéciles et c'est vrai que cela existe dans le milieu. Bien, je ne crois pas que c'est parce que nous employons du « Panavision », comprenant les longs zooms et tout le

reste, que l'on fait du cinéma. Ce n'est pas en mettant de la pellicule dans une caméra que l'on fait nécessairement du cinéma. Ce n'est pas vrai! À mon avis, on peut faire des choses absolument formidables avec rien. À condition que l'on réfléchisse à ce que l'on fait. Voilà!

Amos Gitaï, un hélicoptère et moi

Renato Berta: Avec Amos Gitaï, j'échangeais vraiment beaucoup sur la manière adéquate de filmer certaines choses. Évidemment, c'était toujours lui qui décidait à la fin, mais nous nourrissions le projet ensemble. *Kippur* est un véritable exemple à cet égard. Quand Amos a fait la guerre des Six Jours, il s'est trouvé, une fois, dans un hélicoptère avec une caméra 8mm que sa mère lui avait offert en cadeau. Lorsqu'ils sont passés sur le front syrien une fusée est venue percuter l'hélicoptère. Le pilote meurt et le copilote est arrivé, tant bien que mal, à amener l'hélicoptère jusqu'en Israël. Ils ont été sauvés, mais vraiment par miracle. Et Amos a filmé le tout en 8 mm. En regardant les images, nous avons décidé de trouver une solution pour filmer une équipe de sauveteurs sans toutefois reconstruire cet événement. Et il fallait filmer cela de la façon la plus simple et la plus efficace depuis un hélicoptère. D'accord, très bien... mais, qu'est-ce qu'on fait après? Pour commencer déjà, il fallait trouver un hélicoptère. C'est là que commence le métier. Alors, nous sommes allés voir des hélicoptères. La première question qui est surgie concernait la manière de mettre une caméra dans un hélicoptère. J'ai proposé à Amos de regarder près du moteur puisqu'il y avait une petite porte et tout juste assez de d'espace pour rentrer une caméra. Il m'a répondu : « ha oui, on pourrait le faire ». Et c'est de cette façon que nous avons commencé! Simplement en nous disant: « on va mettre une caméra dans un hélico et on va voir le résultat… ». Enfin, je vais vous montrer des plans, tournés de façon extrêmement pragmatique, qui nous ont conduit vers notre scénario. C'est vrai, au départ ce n'était pas une idée pour une mise en scène. Nous savions simplement que nous voulions filmer des sauvetages. Voilà: ça c'est ma caméra à l'intérieur de l'hélico avec un zoom serré. Bien évidemment, vous ne pouvez pas bien voir où nous sommes avant que je commence à ouvrir le zoom. J'improvise le cadre totalement. Et la caméra ne pouvait entrer que dans cet espace. Alors pour arriver à tourner des plans comme ceux là, il fallait vraiment savoir ce qu'il y avait à filmer. Bien que le réalisateur te donne des indications avant de tourner les plans, c'est impossible de les mettre en place totalement.

Michel Caron: Avant de tourner ces plans, aviez-vous répété ?

Renato Berta: Mais rien du tout, c'est improvisé totalement!

Michel Caron: Est-ce que Amos Gitaï était à côté de toi ?

Renato Berta: Non, il était de l'autre côté parce que la caméra était trop ajustée et qu'il y avait juste assez de place pour moi. Aux comédiens, je leur disais: « Attendez avant d'entrer et putain n'oubliez pas de fermer la porte ». Sinon l'hélicoptère ne partait pas pour des raisons de sécurité. Moi, j'étais là avec le zoom et le manche qui passait tout juste. Il faut dire aussi que je devais dévisser le manche et l'enlever parce qu'autrement nous ne pouvions pas fermer cette fameuse porte. Et puis, je revissais le tout comme un acrobate. Mais, ce genre de choses ne sont possibles que si tu entres dans le tournage du film. Le plan que je vous ai montré tout à l'heure ne pouvait marcher qu'au moment du tournage. Nous pouvons faire un parallèle, que je juge important, avec la musique jazz. Quand un musicien improvise sur un thème, il n'arrive pas à ses fins dans l'improvisation en cinq minutes. De la même façon, il faut entrer dans le film.

Smoking / No Smoking/Alain Resnais et Renato Berta

Michel Caron: On pourrait faire l'avocat du diable et comparer cette production à *Smoking / No smoking* qui en est l'inverse.

Renato Berta: Ce sont des productions diamétralement opposées.

MIchel Caron: C’est un film qui se déroule à l’extérieur, mais qui est tourné en studio. Finalement, tous les plans sont « placés ».

Renato Berta: Déjà *Smoking / No Smoking* est un film où il y a deux comédiens qui interprètent plusieurs rôles. Ensuite, tout le film a été tourné à l’extérieur, reconstitué en studio et intègre différentes ambiances: d’un côté un jardin et de l’autre un presbytère. De plus, ce film est tiré d’une pièce de théâtre d’Allan Eckburn. Donc, deux comédiens et absolument aucune improvisation.

Dans ce film tout est calculé au millimètre près: des découpages aux différentes positions de la caméra. Nous avons tout répété avec les comédiens sur le plateau de tournage. Nous avons répété pendant quatre semaines à peu près et le tournage, mon dieu, il a été long. Je ne me souviens plus très bien, mais disons entre vingt et vingt-cinq semaines.

Durant le tournage, j’étais un peu angoissé, mais grâce au fait que nous avions pu répéter énormément, j’ai pu établir des bons rapports avec les autres. Je me souviens, à ce sujet, que pendant les répétitions des comédiens je demandais à la scripte si les positions des comédiens étaient bien celles du découpage et elle m’invitait à intervenir si ce n’était pas le cas. Moi, jamais j’avais osé. J’étais complètement paralysé. Mais, petit à petit, j’ai commencé à établir des rapports avec le réalisateur. Je prenais mon courage à deux mains et lui disait: « Écoutez Alain (Alain Resnais) vous pensez pas que ça serait intéressant de faire le contraire de ce que vous proposez là ». Et il me répondait: « oui, oui, peut-être… on va répéter ». Et les comédiens répétaient et se retrouvaient effectivement tel que je le disais. À la fin, j’étais content d’avoir fait une proposition qui n’était pas en contradiction avec le découpage et qui allait effectivement dans le sens du réalisateur.

Puisque Smoking / No Smoking est un film tiré d’une pièce de théâtre, il n’y avait presque pas de décors au départ. C’est ainsi que Jacques Saulnier a réalisé les maquettes, très précises, pour les décors. Donc, il y avait également l’apport du décorateur dans l’aspect visuel du film. Ensuite, il y avait tous les costumes inventés par le costumier et Alain. Donc, au moment où je suis arrivé sur le tournage, deux mois avant la prise de vue, il y avait déjà un certain travail de fait et je ne partais pas de zéro. Mais, après plus rien. Au fur et à mesure que l’on avançait dans le tournage, selon les endroits pensés par Jacques Saulnier, j’organisais les lumières. Du coup, j’ai pu inventer des ambiances en parlant avec le metteur en scène, avec Alain et sur la base des maquettes.

Le chef opérateur: un interprète

Renato Berta: J’ai envie de dire que le rôle du chef opérateur se rapproche un peu de celui d’un interprète. Dans le sens où la musique est déjà écrite et que c’est à l’interprète de s’y adapter. C’est-à-dire que les interprètes ne sont pas des créateurs dans la musique. Au départ, ce ne sont pas eux les créateurs. Il y a une chose que je fais régulièrement quand je reçois un scénario. Parce que cela m’intéresse et parce que cela m’appartient, je

demande au metteur en scène s'il est d'accord pour lire le scénario avec moi. Et c'est génial! Ce ne sont pas tous les metteurs en scène qui acceptent puisque cela prend un temps monstre, une semaine en procédant tranquillement. Et puis tu en parles avec lui et c'est toujours très intéressant, car le résultat final à l'écran passe par le dialogue entre moi et le metteur en scène. Évidemment, je pourrais faire mon travail d'opérateur tout seul en disant que je me suis inspiré de quelques autres films, mais ce sont là des conneries. Il faut que tu partes d'un scénario et que tu établisses une relation avec le metteur en scène, car la photographie est de la mise en scène. Ce n'est pas une question d'inspiration.

C'est un peu polémique ce que je vais dire, mais… je ne sais pas si vous connaissez les interviews de Storaro. Storaro a eu le courage de prétendre que, comme Picasso, il a eu une période bleue et une période orange. Il parle comme s'il était le seul à travailler sur le plateau. Comme si la mise en scène n'existait pas; comme si le cinéma n'existait pas. Il tient des discours de plus en plus mystiques qui vont dans ce sens-là. Mais, il est où le cinéma? Je suis désolé, mais je ne peux pas filmer un gros plan de Catherine Deneuve ou une pile de cadavres en tenant pour les deux le même discours. Je ne peux pas! Enfin, je n'y arrive pas! Or, je sais qu'il y a des gens qui le peuvent. Selon moi chaque photogramme implique un choix et ce choix est dicté, d'une façon ou d'une autre, par ce que tu veux filmer.

Il n'y a rien de pire dans l'industrie du cinéma que les gens qui travaillent tous seuls, où chacun est occupé de son côté à tricoter un polype qui ressemble en rien à un film. C'est vrai qu'aujourd'hui les choses fonctionnent de cette façon. Mais, finalement l'opérateur qui travaille tout seul ne fait pas, selon moi, du cinéma. Il fait de la photo. Je considère que le cinéma se fabrique à plusieurs. Je le crois!

Michel Caron : Merci Renato pour cette journée magnifique!

Biographie et filmographie

Renato Berta, né le 2 mars 1945 à Bellinzone, est un directeur de la photographie de Suisse.

Il suit les cours du Centro expérimentale de Rome entre 1965 et 1967, où il croise Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti et Roberto Rossellini avant de débuter au côté de réalisateurs tels qu'Alain Tanner, Francis Reusser, Michel Soutter ou Daniel Schmid.

Apprécié pour son sens aigu du cadrage et son exploitation fine de la lumière, Renato Berta travaille avec les plus grands et dans le monde entier à partir des années 1980, privilégiant le cinéma d'auteur : Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Patrice Chéreau, André Téchiné, Louis Malle, Alain Resnais, Manoel de Oliveira, Claude Chabrol, Robert Guédiguian, Amos Gitaï ainsi que Jean-Henri Roger.

Directeur de la photographie

1969 : Charles mort ou vif de Alain Tanner
1969 : Othon /Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer/Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet
1969 : Vive la mort de Francis Reusser
1971 : In punto di morte de Mario Garriba
1971 : La salamandre de Alain Tanner
1972 : Leçons d'histoire (Geschicht Suntericht) de Jean-Marie Straub
1972 : Cette nuit ou jamais (Heute Nacht oder nie) de Daniel Schmid
1972 : Le retour d'Afrique de Alain Tanner
1972 : Sexologos de Michel Meignant et Danièle Dezard
1972 : La Mort du directeur du cirque de puces (Tod des Flohzirkusdirektors) de Thomas Koerfer
1973 : Les Vilaines manières de Simon Edelstein
1974 : Le milieu du monde de Alain Tanner
1974 : La Paloma - Le temps d'un regard de Daniel Schmid
1974 : Pas si méchant que ça de Claude Goretta
1975 : Sartre par lui-même de Alexandre Astruc et Michel Contat
1976 : A. Constant de Christine Laurent
1976 : I cani del Sinaï de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet
1976 : Gehülfe L'Homme à tout faire de Thomas Koerfer
1976 : Le Grand soir de Francis Reusser
1976 : Les Indiens sont encore loin de Patricia Moraz
1976 : Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 de Alain Tanner
1976 : San Gottardo de Villi Herman
1976 : L'Ombre des Anges (Schatten der Engel) de Daniel Schmid
1977 : Repérages de Michel Soutter

1977 : Violanta de Daniel Schmid
1977 : La voix de son maître de Gérard Mordillat et Nicolas Philibert
1978 : Alzire ou le nouveau continent (Alzire oder der neue Kontinent) de Thomas Koerfer
1978 : Max Frisch, journal I - III de Richard Dindo
1978 : Messidor de Alain Tanner
1979 : Sauve qui peut (la vie) de Jean-Luc Godard
1980 : Retour à Marseille de René Allio
1981 : Das Haus im Park de Aribert Weis
1981 : Seuls de Francis Reusser
1982 : Hécate de Daniel Schmid
1982 : L'homme blessé de Patrice Chéreau
1982 : Vive les femmes ! de Claude Confortes
1984 : L'année des méduses de Christopher Frank
1984 : L'Atelier de André Téchiné
1984 : Le baiser de Tosca (Il bacio di Tosca) de Daniel Schmid
1984 : Hurlevent de Jacques Rivette
1984 : Les Nuits de la pleine lune de Éric Rohmer
1984 : Rendez-vous de André Téchiné
1985 : L'homme aux yeux d'argent de Pierre Granier-Deferre
1985 : Rosa la rose, fille publique de Paul Vecchiali
1985 : Taxi boy de Alain Page
1986 : Corps et biens de Benoît Jacquot
1986 : Jenatsch de Daniel Schmid
1986 : La Mort d'Empédocle de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet
1987 : Au revoir les enfants de Louis Malle
1987 : Les innocents de André Téchiné
1988 : Ada dans la jungle de Gérard Zingg
1988 : Chimère de Claire Devers
1989 : Milou en mai de Louis Malle
1990 : Twister de Michael Almereyda
1990 : Uranus de Claude Berri
1991 : Rien que des mensonges de Paule Muret
1992 : Hors saison de Daniel Schmid
1992 : L'instinct de l'ange de Richard Dembo
1992 : Et ensuite le feu (La Prossima volta il fuoco) de Fabio Carpi
1993 : No smoking de Alain Resnais
1993 : Smoking de Alain Resnais
1994 : Adultère (mode d'emploi) de Christine Pascal
1994 : Le géographe Manuel de Michel Sumpf
1995 : Devarim de Amos Gitai
1995 : Visage écrit (Das geschriebene Gesicht) de Daniel Schmid
1995 : Le silence de Rak de Christophe Loizillon
1996 : Party de Manoel de Oliveira
1996 : Voyage au début du monde (Viagem ao principio do mundo) de Manoel de Oliveira

1997 : Inquiétude de Manoel de Oliveira
1997 : On connaît la chanson de Alain Resnais
1998 : Berezina ou les derniers jours de la Suisse (Berezina oder die letzen Tage der Schweiz) de Daniel Schmid
1998 : Kadosh de Amos Gitai
1998 : Vanaprastham, la dernière danse de Shaji N. Karun
1998 : Yom Yom de Amos Gitai
1999 : Kippour de Amos Gitai
1999 : Parole et utopie (Palavra e utopia) de Manoel de Oliveira
1999 : Vive nous ! de Camille de Casabianca
2000 : Addio Lugano bella de Francesca Solari
2000 : Merci pour le chocolat de Claude Chabrol
2000 : Ouvriers, paysans (Operai, contadini) de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet
2001 : Eden de Amos Gitai
2001 : Lulu de Jean-Henri Roger
2001 : Marie-Jo et ses deux amours de Robert Guédiguian
2001 : Le Principe de l'incertitude (O principio da incerteza) de Manoel de Oliveira
2002 : Alila de Amos Gitai
2002 : Le retour du fils prodigue - Humiliés de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet
2003 : Mon père est ingénieur de Robert Guédiguian
2003 : Pas sur la bouche de Alain Resnais
2003 : Une visite au Louvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet
2004 : Le Promeneur du Champ-de-Mars de Robert Guédiguian
2005 : Ces rencontres avec eux (Quei loro incontri) de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet
2008 : Max & Co de Samuel Guillaume et Frédéric Guillaume

Prix de la Meilleure photographie à la Semaine Internationale de Cinéma de Valladolid pour Hors Saison de Daniel Schmid (1992)
César de la Meilleure photographie en 1988 pour Au revoir les enfants de Louis Malle (1987)
Léopard de bronze au Festival international du film de Locarno (1976)